

LA LITTÉRATURE MODERNISTE ET LES OBJETS : « FRAGMENTS OF BEING » – LE PERPÉTUEL DEVENIR DE L'OBJET

ELISABETH LAMY-VIALLE

Université de Paris-Est-Créteil (Paris 12)

1. Alors que la matérialité de l'objet a réinvesti le discours critique depuis quelques décennies, la tension qui a parcouru la littérature des XIX^e et XX^e siècles, tout autant que la critique, montre l'instabilité du statut de l'objet et de sa fonction. La place de l'objet en littérature n'a en effet cessé d'être interrogée à partir du XIX^e siècle au moment où il devient un matériau proprement littéraire dans une société de plus en plus matérialiste. Entre isomorphisme romantique et référentialité réaliste, l'objet a longtemps été déterminé dans sa relation à la fois au réel et au sujet, comme s'il s'accompagnait toujours d'une « mauvaise conscience morale anti-matérialiste » (Caraion 9) ou comme s'il s'épanouissait dans sa fonction de connotation du réel (Barthes 69). Cette tension est également au cœur de la réflexion philosophique autour de l'objet, réflexion qui s'articule ainsi autour de pôles opposés : le réalisme spéculatif ou « l'ontologie orientée-objet » pour reprendre l'expression de Graham Harman (« object-oriented ontology » Harman 2017), pour qui le sujet est lui-même objet indépendant et inaccessible, et à l'opposé, une vision selon laquelle l'objet s'inscrit dans une relation d'interdépendance avec le sujet.
2. Entre la littérature du XIX^e siècle, qui fait de l'objet un matériau littéraire, et le questionnement des années 1950, notamment avec Robbe-Grillet¹, la période de l'entre-deux-guerres est véritablement un moment-charnière, notamment chez les auteurs modernistes britanniques qui n'ont cessé de reconnaître l'influence des auteurs tels que Tchekhov, Flaubert, Balzac, Maupassant ou Zola, tout en remettant en question leur héritage victorien. Le modernisme place ainsi l'objet au centre d'un débat esthétique essentiel, entre objectivisme et subjectivisme, et révèle une fascination complexe : « [a] feeling of regard for the physical object as object – as not-self, as not-subject, as most helpless and will-less of entities, but also as fragment of Being, as solidity, as otherness in its most resilient opacity » (Mao 4). L'objet dans la fiction illustre de façon

1 Alain Robbe-Grillet tente de libérer l'objet de sa fonction référentielle et de son statut de signe, comme il le formule en 1963 dans *Pour un nouveau roman* : « Que ce soit d'abord par leur présence que les objets et les textes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par-dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un système de référence » (Robbe-Grillet 23). Confronté à « [l']évidence ontologique universellement perceptible » des objets (Caraion 321), Robbe-Grillet renoncera à cette opacité de l'objet devenu à la fois la cause et l'expression de l'obsession de ses personnages.

métonymique le débat sur la perception du monde, entre l'idéalisme de Berkeley, qui exclut l'existence d'un monde indépendant de la perception, et le réalisme direct de Russell, pour qui le monde physique existe en dehors de notre perception². Cette tension philosophique se double, au sein de l'esthétique moderniste des années 1920 et 1930, d'un mouvement entre dégoût pour la production de masse et fascination pour le monde objectal devenu matériau poétique tout en étant accompagnée d'une extrême subjectivité dans l'écriture. L'objet dans la littérature moderniste se trouve ainsi à la fois renvoyé à sa matérialité et investi, voire surinvesti, d'un pouvoir narratif et symbolique qui ne résout pas toujours les tensions créées par cette contradiction. Nous verrons ici comment l'objet – entre *chose* et *objet* – s'inscrit dans la crise épistémologique et ontologique qui traverse toute la première partie du XX^e siècle, et comment non seulement il devient le réceptacle de l'identité de personnages, mais s'y substitue parfois. Cette étude s'appuiera entre autres sur des textes majeurs de Virginia Woolf, de Katherine Mansfield et d'Elizabeth Bowen avec une attention toute particulière pour les objets qui portent en eux une charge symbolique, poétique ou métafictionnelle très forte, et qui montrent à quel point l'objet en littérature est toujours « en devenir ».

3. Nous étudierons ainsi dans un premier temps le motif de la maison de poupée – image récurrente chez Mansfield et Bowen notamment – dans une perspective symbolique et métafictionnelle, avant d'étudier la nouvelle de Woolf, « Solid Objects », où s'exprime la labilité de l'objet, pour finalement voir comment l'on peut établir une poétique de l'objet qui, au sein du tissu métaphorique, brouille encore un peu plus les frontières entre êtres et objets, et exprime tout le questionnement ontologique de l'entre-deux-guerres.

Maison de poupée et « Maison de fiction »

4. Évoquer les objets dans la littérature suppose deux précisions interdépendantes : la première sur la définition de l'objet, notamment dans son rapport à la *chose*, et la seconde, dans la fiction, dans son rapport au réel et à la référentialité. L'objet, étymologiquement « ce qui est placé devant » (*objectum*) peut être traditionnellement compris comme un objet technique, pourvu de fonction et d'attributs, s'offrant à une conscience et non plus une *chose* existant en dehors du sujet. La *choséité*

2 Cette polarité est symbolisée dans le roman de Woolf *To the Lighthouse* (1927) par le couple Ramsay. Si la mère, Mrs Ramsay, incarne une forme d'idéalisme, le père est un philosophe de la tradition empirique, modelé sur le propre père de Woolf, Leslie Stephen.

de l'objet semble pourtant toujours prête à réapparaître : la littérature joue de cette instabilité, en faisant des objets des choses, tout comme elle fait des choses des objets, notamment dans les champs symbolique et métaphorique, par un basculement de la fonction à la signification³. Il est difficile à l'objet, dans la fiction, d'échapper à la fois à sa fonction référentielle (une fonction activée par le lecteur) et à sa relation aux personnages, y compris dans des descriptions de paysages ou au sein de passages descriptifs qui s'apparentent à des natures mortes ou à des vanités picturales, et sont aussitôt investis d'une valeur symbolique, comme si l'objet dans la fiction devait toujours justifier sa présence, sa fonction comme sa signification :

La matière dont un texte traite n'est jamais qu'une représentation de matière ; un objet textuel est un texte, non pas un objet, et à ce titre, il apparaît parfois comme un contre-objet, soit comme une résistance intellectuelle à son référent matériel réel ; la critique ne cesse de le répéter comme si, pour les objets, il était indispensable de souligner que la littérature ne se salit pas les mains en y touchant, alors qu'il semble inutile d'insister sur le fait, équivalent dans la perspective de la construction des univers de fiction, que les personnages d'un roman ne sont pas de vraies personnes. (Caraion 11)

Cette mise au point sur le matériau fictionnel par Marta Caraion est particulièrement bien illustrée par un objet récurrent dans de nombreux textes de l'entre-deux-guerres : la maison de poupée. On retrouve en effet cet objet aussi bien dans l'univers diégétique que dans le tissu métaphorique et sa valeur symbolique autant que métafictionnelle en fait un objet exemplaire dans le propos qui nous occupe.

5. En 1922, Vita Sackville-West écrit un conte intitulé *A Note of Explanation* : l'intrigue présente un être féminin (« a sprite ») qui traverse les âges et a pu ainsi visiter les lieux symboliques des contes tels que le palais d'Aladin, de Shéhérazade ou encore la salle de bal de *Cendrillon*. Le récit décrit l'arrivée de cette femme-farfadet dans un nouveau lieu, la maison de poupée de la Reine Marie où elle s'installe bientôt à son aise. La particularité de ce récit est d'avoir été écrit sur commande pour intégrer, sous une forme miniature⁴, la maison de poupée « réelle » de la reine elle-même (fabriquée entre 1921 et 1924), dans une mise en abyme ludique. Le récit, qui a inspiré en partie *Orlando* de Virginia Woolf, illustre la fascination pour un objet très ancien dont on fait

3 Cette instabilité intéresse également le domaine de l'anthropologie qui étudie ce moment où les objets « cessent de représenter et d'être utiles ou porteurs de valeur, qu'ils ne sont plus des signes, des instruments ou des gages, on fait l'expérience de leur pure chose, de la singularité de leur présence, à la fois étrange et familière, de l'idiotie de leur réalité, dirait Clément Rosset » (Bazin et Bensa 5).

4 Le livre mesure 39 millimètres sur 10 et se trouve dans la bibliothèque de la maison, au milieu des 200 autres ouvrages (dont des œuvres de Dickens ou de Conan Doyle) mais est le seul écrit spécifiquement pour l'occasion. Le récit a été édité pour la première fois en format classique en 2017 (avec des illustrations de Kate Baylay dans le plus pur style Art Déco). Pour les 100 ans de la maison de la reine en 2024, des ouvrages d'auteurs contemporains ont été ajoutés à la bibliothèque qui enrichit ainsi sa collection.

remonter son origine à l'Égypte antique et qui connaît un développement important au XIX^e siècle, notamment grâce à sa production industrielle en Allemagne et en France. Dans la littérature ou le théâtre comme chez Ibsen, la maison de poupée offre de multiples pistes symboliques et métaphysiques, et la littérature réaliste semble alors fascinée par l'image de la maison de verre que l'on retrouve chez Zola et Balzac, comme le souligne Philippe Hamon : « L'auteur réaliste est hanté par le mythe d'Asmodée : soulever les toits, voir à travers, 'déshabiller', décrypter, percer à jour, etc. » (Hamon 159)

6. La rupture qu'opère la littérature de l'entre-deux-guerres met fin en partie au désir ou au besoin d'exhaustivité que l'on peut trouver dans les descriptions du siècle précédent. Virginia Woolf et Katherine Mansfield reprochent ainsi au réalisme d'accumuler les détails sans que les objets ne transcendent leur matérialité : « Mansfield and Woolf equal realism with an amorphous mass of concrete detail, in which objectivity is recorded by a machine-like subjective consciousness » (Finn 120)⁵. Il est toutefois frappant de retrouver l'image de la maison de poupée chez plusieurs auteurs de cette période, comme si, exclue du texte moderniste, la description réaliste venait se nicher ou se condenser dans la description d'un objet à valeur métaphysique. La maison de poupée et sa façade absente dévoilent un espace intime aux regards extérieurs devenus voyeurs, comme si rien ne devait leur échapper.
7. Dans la nouvelle de Mansfield « The Doll's House » publiée la même année que le conte de Sackville-West, une maison de poupée offerte aux enfants Burnell bénéficie d'une description qui semble répondre aux codes de la littérature réaliste :

Its two solid little chimneys, glued on to the roof were painted red and white, and the door, gleaming with yellow varnish, was like a little slab of toffee. Four windows, real windows, were divided into panes by a broad streak of green. There was actually a tiny porch, too, painted yellow, with big lumps of congealed paint hanging along the edge. But perfect, perfect little house! (Mansfield 383)

Cette description à l'énonciation indéterminée (qui laisse toutefois entendre la voix collective des enfants Burnell) brouille la frontière non seulement entre réalité et fiction, mais aussi, au cœur même de cette fiction, entre le monde réel et celui des jeux de l'enfance, et s'offre particulièrement bien à une lecture métaphysique. La description obéit aux critères d'exactitude et d'exhaustivité réalistes et devient, à travers le regard des enfants, une « vraie » maison, avec de vraies fenêtres et une vraie lampe (« The lamp was real », Mansfield 384). L'objet propose ainsi une mise en abyme signifiante : oscillant entre une référence au réel et l'affirmation de cette illusion (marquée

5 C'est ce que reprochent les deux auteurs à Dorothy Richardson dans leur critique respective de son roman de 1919 *The Tunnel* (le quatrième volume de *Pilgrimage*).

notamment par la comparaison entre la porte et un morceau de caramel), elle dit bien la fonction de l'illusion référentielle dans la fiction et le rôle qu'y jouent les objets : « nous sommes le réel »⁶. La maison de poupée des Burnell n'a, en ce sens, pas moins – ni plus – de réalité pour le lecteur que la maison dans laquelle ils jouent et où se trouve la maison de poupée elle-même⁷ dans une mise en abyme fascinante. À travers elle, s'exprime l'illusion d'un regard globalisant à qui rien n'échapperait :

[. . .] the whole house front swung back, and—there you were, gazing at one and the same moment into the drawing-room and the dining-room, the kitchen and the two bedrooms. This is the way for a house to open! Why don't all houses open like that? How much more exciting than peering through the slit of a door into a mean little hall with a hatstand and two umbrellas! That is—isn't it?— what you long to know about a house when you put your hand on the knocker. *Perhaps it is the way God opens houses at the dead of night when He is taking a quiet turn with an angel.* (Mansfield 183-184. Je souligne)

On peut lire dans ce passage une allusion à une toute-puissance quasi-divine de l'écrivain ou de son narrateur omniscient (celle-là même que Philippe Hamon reliait au mythe d'Asmodée)⁸. Dans « The Doll's House », la maison de poupée offre en miroir ce à quoi le texte renonce. Lorsque le narrateur fait pénétrer le lecteur à l'intérieur de la maison, ce n'est pas à une représentation du réel que ce dernier est confronté : il entre dans l'univers narratif du récit et la maison de poupée devient le symbole du passage du régime réaliste au régime poétique où le réel n'est jamais que signifié ou connoté.

8. L'image de la maison de poupée est également convoquée, au sein du tissu métaphorique cette

6 « La vérité de l'illusion [référentielle] est celle-ci : supprimé de l'énonciation réaliste à titre de signifié de dénotation, le 'réel' y revient à titre de signifié de connotation ; car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel*, c'est la catégorie du réel (et non ses contingents) qui est alors signifiée. » (Barthes 1979, 89)

7 En 1920 Mansfield avait créé une version singulière de la maison de poupée annonçant le récit de 1922 ; dans « Sun and Moon », le « ice pudding » préparé pour une fête donnée le soir même, a la forme d'une petite maison et provoque l'émerveillement des deux enfants, Sun et Moon : « a little pink house with white snow on the roof and green window and a brown door and stuck in the door there was a nut for a handle » (Mansfield 155). Le destin de cette maison-là est de disparaître, fondue ou dévorée, détruisant l'illusion des enfants : « And the little pink house with the snow roof and the green windows was broken – broken – half melted away in the centre of the table. [...] » (160)

8 Ce désir d'embrasser un tout, cette volonté d'exhaustivité vouée à l'échec, est aussi ce qui animera, avant de le perdre, le personnage de Bartlebooth dans *La Vie, mode d'emploi* (1978) de Georges Perec qui se serait inspiré pour son roman à la fois du *Diable boiteux* (1707) de Lesage (où le démon Asmodée est libéré du flacon où le retient un magicien) et d'un catalogue de maisons de poupées qu'il possédait. Le projet fou et vain de Bartlebooth (figure inverse du Bartleby de Herman Melville) est de peindre 500 aquarelles marines pour reconstituer un monde plein puis d'en faire faire par le peintre Winkler des puzzles qu'il reconstituerait avant de les dissoudre pour les renvoyer au néant. Le projet se heurte aux pièges de Winkler déterminé à empêcher cette reconstitution : « Même si on ne nous explique pas clairement ce qu'il reproche à Bartlebooth, l'absurdité de son projet va entamer le sens de la vie de Winkler et l'amène à réagir sourdement. La joute du puzzle se double ainsi d'un affrontement sous-jacent entre le simple mortel et le faux dieu, entre l'artisan et le maître des arts, et Bartlebooth finira par perdre » (Furlan 161).

fois, dans le premier roman d'Elizabeth Bowen, *The Hotel* (1927) : « I have often thought it would be interesting if the front door of any house, but of an hotel especially, could be swung open on a hinge like the front of a doll's house. Imagine the hundreds of rooms with their walls lit up and the real-looking staircase » (Bowen 1927, 174)⁹. L'hôtel qui donne son nom au roman, devient lui-même maison de poupée, dans un double décrochement référentiel : « The Hotel from up there was as small as a doll's house » (174). Dans son roman de 1935, *The House in Paris*, l'image de la maison de poupée revient de façon presque obsédante pour dire, à travers un univers fictionnel qui semble artificiel, la perte d'un monde et du sujet. Lorsque la petite Henrietta arrive pour la première fois à Paris, elle exprime un sentiment d'irréalité, lié – mais pas seulement – à un sentiment d'exil, voire d'étrangeté¹⁰ : « the frightening cardboard city was waking up at last » (Bowen 1935, 18-19). Une fois le personnage arrivé devant la maison, « l'irréalité de la représentation », pour reprendre les termes d'Alison James au sujet de Perec (James 161), est renforcée : « The Fishers' house, opposite which the taxi stopped, looked miniature, like a doll's house » (Bowen 1935, 22).

9. À partir de cette première image de la maison de poupée, le texte n'aura de cesse de souligner l'artifice de l'univers diégétique et d'en exhiber la dimension fictionnelle :

The inside of this house [...] was more than simply antagonistic, as though it had been invented to put her out. She felt the house was acting, nothing seemed to be natural; objects did not wait to be seen but came crowding in on her, each with what amounted to its aggressive cry. Bumped all over the senses by these impressions, Henrietta thought: If *this* is being abroad... (24)

La projection de son sentiment d'étrangeté sur la maison fait de cette dernière un être vivant, agressif, via la métaphore du théâtre dont l'espace, avec un décor ouvert vers le public, n'est pas sans rappeler la maison de poupée. La difficulté qu'éprouve Henrietta à s'approprier ce nouvel espace explique, quelques pages plus loin, le retour de l'image de la maison de poupée mais dans un mouvement inverse extrêmement intéressant. Lorsque le personnage pénètre dans la chambre de malade de Mrs Fisher, elle parcourt la pièce du regard (ouvrant ainsi une fenêtre descriptive) pour s'attarder sur quatre fauteuils : « There were four green velvet armchairs, like doll's house furniture *magnified* » (je souligne). Si la première comparaison entre la maison des Fisher et la maison de poupée était justifiée dans la diégèse par la taille du bâtiment, dans le second exemple, l'adjectif « *magnified* » en fait une figure analogique incongrue qui incite à chercher ailleurs le sème commun

9 Perec annonce ainsi son projet dans *Espèces d'espaces* : « J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée [...] de telle sorte que du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles » (Perec 1974, 57).

10 La petite fille voyage seule depuis l'Angleterre et passe une journée à Paris avant de repartir pour Menton. Elle est hébergée chez une connaissance de sa grand-mère, Mrs Fisher, dans la « maison de Paris ».

aux deux objets. Ainsi, cette seconde comparaison renforce le paradigme établi lors de la première description de la maison et le sentiment d'artificialité, voire de fausseté, éprouvé par Henrietta. La suite du roman nous apprend que de nombreux secrets pèsent sur les personnages et que la maison, au sens théâtral, a été le décor d'un drame.

10. Lorsque Henrietta rencontre Leopold, un jeune garçon lui aussi en transit dans la maison des Fisher, elle l'enferme aussitôt dans une référence artistique qui le rejette dans un passé lointain et remet en question son identité : « he had the stately waxen impersonal air of a royal child in a picture centuries old » (Bowen 1935, 57). Dans un mouvement réciproque, après un changement de focalisation, le regard de Leopold enferme lui aussi Henrietta dans un cadre fictionnel et pictural qui lui permet de la tenir à distance. Il la découvre ainsi endormie sur un sofa : « Henrietta [...] made Leopold think of a little girl he had once seen in a lithograph » (28).
11. Chacun des deux enfants *réifie* l'autre dans un élan paradoxal qui à la fois enlève sa réalité au personnage (y compris pour le lecteur qui se retrouve face à un double degré de fictionnalisation) et, en même temps, permet d'apprivoiser l'étrange ou l'étranger grâce à l'art ou à la fiction. Leopold appose ainsi très vite deux autres récits sur Henrietta : « She had lain, like a conjurer's little girl levitated, rigid on air, her very sleep wary. But now she woke, her manner at once took on a touch of clear-sighted, over-riding good sense, like Alice throughout Wonderland » (28)¹¹. Si la multiplication des comparaisons avec des objets (maison de poupée, tableau, lithographie) ou des récits, semble en surface enrichir la description des personnages, elle entraîne une fragmentation du sujet, que renforcent les différentes focalisations.
12. L'exemple de la maison de poupée illustre non seulement la richesse des objets en tant que matériaux fictionnels et métafictionnels, mais également la porosité entre sujets et objets dans le cadre d'un questionnement moderniste sur le rapport au monde. Cet objet emblématique entraîne une réflexion sur l'écriture et la question de l'exhaustivité. La collection d'objets, topos récurrent le XIX^e siècle dans la littérature, est également au cœur d'un texte essentiel dans le débat sur la construction de l'objet et de son investissement par le poétique, « Solid Objects », une nouvelle écrite par Virginia Woolf en 1920.

11 Leopold reprend l'analogie un peu loin : « 'Oh, don't be such a baby !' Henrietta said, unnerved but with her most Alice-ish air » (Bowen 1935, 36). Dans la longue analepse du chapitre 2, justement intitulé « The Past », le récit revient sur les circonstances de la naissance de Leopold et sur sa mère, Karen Michaelis, avec une comparaison qui, là aussi, brouille le cadre fictionnel : « The Michaelis lived like a family in a pre-war novel in one of the tall, cream houses in Chester Terrace, Regent's Park » (Bowen 1935, 70).

Entre choses, objets et êtres : « Solid Objects » de Virginia Woolf

13. « Solid Objects » (1920) a suscité de nombreux articles et pistes interprétatives. Douglas Mao dans *Solid Objects : Modernism and the Test of Production* (1998) commente notamment la nouvelle en l'inscrivant dans l'esthétique moderniste et il souligne la fascination/répulsion éprouvée par les modernistes vis-à-vis des objets et de la consommation, de même que leur rejet de la production de masse¹². La nouvelle de Woolf, par le biais de l'objet, interroge en effet la question de la création, de la fiction et de l'esthétique : le désir à peine formulé et à peine conscient de l'objet (un morceau de verre trouvé « par hasard » sur la plage par John) laisse très vite la place à une quête obsessionnelle. Le récit suit à la fois la composition de la collection et, dans un mouvement parallèle et inverse, la décomposition ou la perte du sujet au cœur de cette obsession. Mao souligne combien les deux personnages, John et Charles, promis à une brillante carrière parlementaire, incarnent pour le premier une vision d'esthète et pour l'autre, une vision pratique, ou pragmatique, sans qu'aucune ne soit valorisée dans la nouvelle¹³. Ce texte est exemplaire en ce qu'il interroge la place de la matérialité de l'objet dans la fiction, de sa valeur esthétique au sein d'un processus d'écriture. Objets au rebut, trouvés sur la plage ou dans des terrains vagues et ayant perdu toute fonction ou usage, les objets que collectionne John semblent tout d'abord redevenus des *choses* enfermées dans l'opacité de leur matérialité, redevenus « idiots » avant de parler à nouveau. Trois objets sont ainsi mis en avant dans le récit, comme points saillants de son obsession : le morceau de verre initial, un morceau de porcelaine et un morceau de fer¹⁴.

14. À partir de l'opacité de ces objets – solides parce que renvoyés à leur matérialité – John tisse un récit et devient doublement « l'inventeur » (celui qui les trouve et celui qui les dote d'un récit) de ces objets, redevenus *choses* dans l'univers diégétique par le rejet d'une fonction utilitaire, puis à nouveau *objets*, c'est-à-dire porteurs d'un sens et d'une histoire. Ils sont également reliés entre eux au sein de la collection par un lien paratactique qui reflète ainsi également le texte qui les contient, même si comme le rappelle Roland Barthes, il ne faut pas « comparer l'objet au mot en linguistique, et la collection d'objets à la phrase ; [...] parce que l'objet isolé est déjà une phrase » (Barthes 1994,

12 « [T]he most central topic of this study is [...] Modernism's extraordinary generative fascination with the object neither as commodity (Goods) nor as symbol (Goods) but as "object" where any or all of the resonances of this complexly polysemous word might apply » (Mao 4).

13 La nouvelle peut se lire soit comme une réflexion sur la perte d'identité et d'agentivité de John, soit comme une célébration de l'activité créatrice qui transforme la réalité. Il est toutefois difficile de trancher tant l'ironie de Woolf se fait sentir, notamment dans les références implicites à l'esthétisme et à Oscar Wilde, via le morceau de porcelaine « presque totalement » bleue et l'on sait les sentiments complexes de l'autrice vis-à-vis de l'esthétisme et des Préraphaélites.

14 Les trois objets qui font saillie dans le texte, au fur à mesure que le personnage les extrait de leur environnement, renvoient à des éléments primaires (terre, sable, feu, fer) et évoquent un pouvoir de création, presque mystique.

70). On pourrait ajouter, dans le cas de la nouvelle de Woolf, que chaque objet est lui-même un récit¹⁵ (élaboré par le personnage qui imagine la vie et la mort de l'objet) qui vient à son tour construire le récit de la collection : si la collection (un nouveau récit) est bien élaborée par John, le signifié de ce système d'objets varie en fonction des personnages – John ou son ami Charles – ou des lecteurs de la nouvelle de Woolf. L'ambiguïté ou la polysémie de la lecture est basée sur la tension entre sens et fonction. Barthes évoque une *lutte* « entre l'activité de sa fonction et l'inactivité de sa signification » et ajoute que « [l]e sens désactive l'objet, il le rend intransitif » (72). Par ailleurs, via les objets mis au rebut, la nouvelle de Woolf évoque le rejet des valeurs victoriennes, et nous montre dans le même temps un devenir de l'objet quand ce dernier a perdu sa fonction première.

15. On peut également voir dans ce déploiement du récit à partir de l'objet un écho des mondes compossibles de Leibniz tel que les décrit Deleuze dans *Le Pli* (1988) : chaque objet renfermerait ainsi dans ses plis des mondes ou des récits possibles, liés par leur impossibilité, terme qui définit la relation qui existe entre des mondes possibles, chaque monde étant une infinité de séries convergentes¹⁶. L'objet *premier* de la collection, le morceau de verre, est malléable. Même si John affirme qu'on ne peut *dire* ce que c'est (« it was impossible to say whether it had been bottle, tumbler or window-pane », Woolf 1991, 103), les trois objets-hypothèses convoqués viennent exister dans le texte, et c'est justement parce qu'on ne peut pas dire ce qu'ils étaient dans le monde des objets de production de masse avec une fonction déterminée, que le morceau de verre redevient chose, puis à nouveau objet de plus en plus déterminé :

[...] it was nothing but glass; it was almost a precious stone. You had only to enclose it in a rim of gold, or pierce it with a wire, and it became a jewel; part of a necklace, or a dull, green light upon a finger. Perhaps after all it was really a gem [...]. (103)

16. Cette gemme va ensuite donner naissance à deux récits, tout aussi *possibles* : la pierre dans le chaton d'une bague a glissé du doigt d'une Princesse qui laissait traîner sa main dans l'eau ou bien s'est échappée d'un coffre à trésor élisabéthain lors d'un naufrage. De façon paradoxale, la solidité

15 Le lecteur est par ailleurs libre de superposer un autre récit à celui du personnage.

16 Deleuze propose deux hypothèses, celle d'un Adam pécheur et celle d'un Adam non pécheur : la deuxième hypothèse trouve sa « possibilité » dans la mesure où elle s'exerce dans un autre monde que celui où l'on trouve l'Adam pécheur) : « On appellera compossibles 1) l'ensemble des séries convergentes et prolongeables qui constituent un monde, 2) l'ensemble des monades qui expriment le même monde (Adam pécheur, César empereur, Christ sauveur...). On appellera impossibles 1) les séries qui divergent, et dès lors appartiennent à deux mondes possibles, 2) les monades dont chacune exprime un monde différent de l'autre (César empereur et Adam non pécheur) » (Deleuze 80).

de l'objet qui fascine John¹⁷ en fait un matériau créatif malléable, aux multiples devenirs, et l'objet initial, quasi matriciel, autour duquel va s'articuler la quête du personnage :

So John found himself attracted to the windows of curiosity shops when he was out walking, merely because he saw something which reminded him of the lump of glass. Anything, so long as it was an object of some kind, more or less round, *perhaps with a dying flame deep sunk in its mass*, anything—china, glass, amber, rock, marble—even the smooth oval egg of a prehistoric bird would do. (104. Je souligne)

Dans son ouvrage *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*, Douglas Mao montre bien comment *cette flamme mourante enfermée au cœur de la matière*, est une référence à Walter Pater et à sa célèbre phrase : « to burn always with this hard, gem-like flame, to maintain this ecstasy, is success in life » (Pater 60). Il voit également dans cet écho le passage de l'esthétisme au modernisme : « one of the passages from aestheticism to modernism is the shift from the gemlike flame to the gem-hard writing that shelters our hearts' fire, from evanescence with an air of solidity to the capturing of the evanescence in solid form » (Mao 37). Il ajoute que cela n'implique pas, chez les Modernistes, un rejet de l'expérience (même si John se retire de la vie publique et sociale peu à peu). La flamme mourante, enfermée au sein de l'objet-devenu-chose, renaît une fois que cet objet a été *élu* par le personnage et intégré à la collection, comme s'il voyait dans cette flamme le reflet propre de son être ou qu'il projetait son être dans cet objet.

17. La réflexion que suscite un texte aussi riche que « Solid Objects » et dont nous n'abordons ici qu'une partie, s'articule également autour de la relation sujet/objet que nous évoquions au début de cet article et qui vient constituer une sorte de triangle chose/objet/sujet. Le tout début de la nouvelle propose ainsi le point de vue énigmatique d'un narrateur que l'on peine à identifier mais qui semble regarder une scène de loin avant de s'en approcher peu à peu. Les premiers mots de l'incipit renvoient à une *chose* :

The only *thing* that moved upon the vast semicircle of the beach was one small black spot. As it came nearer to the ribs and spine of the stranded pilchard boat, it became apparent from a certain tenuity in its blackness that this spot possessed four legs; and moment by moment it became more unmistakable that it was composed of the persons of two young men. (Woolf 1991, 102. Je souligne)

Le texte va donc se déplier à partir de cette chose initiale – un petit point noir – dont l'identité est volontairement et ironiquement brouillée aux prémices d'un jeu entre corps/objets et objets/corps. Le premier corps décrit, réduit à l'état de squelette (« ribs and spine »), désigne non le cadavre d'un

17 « It pleased him; it puzzled him; it was so hard, so concentrated, so definite an object compared with the vague sea and the hazy shore » (Woolf 1991, 103).

être vivant mais celui d'un petit bateau, un sardinier échoué sur la plage et à la carcasse inutile (et à qui fera sans doute écho, un peu plus loin, le récit du naufrage et du coffre au trésor).

18. On voit déjà s'exprimer la fluidité de la détermination essentielle des êtres et des objets : avec pour décor le squelette du bateau (ce qui est ici plus qu'une métaphore), la *chose* initiale, devenue point ou tache (« spot »), acquiert des jambes, puis se dédouble pour former deux êtres qui ne vont alors plus cesser de se différencier ni de s'éloigner l'un de l'autre. Leur choséité résiste toutefois et le narrateur, par le biais de la métonymie, substitue encore un peu l'objet au sujet : l'un des personnages agite, lors de cette discussion animée, une canne qui devient presque autonome alors que la parole des personnages se réduit à des formules sans objet grammatical : « 'You mean to tell me . . . You actually believe . . .' thus the walking-stick on the right-hand side next the waves seemed to be asserting as it cut long straight stripes upon the sand » (102). Lorsque leur corps se dessine enfin, il est fragmenté et à peine contenu par les vêtements dans une énumération qui place visages et vêtements au même niveau syntaxique : « the mouths, noses, chins, little moustaches, tweed caps, rough boots, shooting coats, and heck stockings [...]; nothing was so solid, so living, so hard, red, hirsute and virile as those two bodies for miles and miles of sea and sandhill » (102). La solidité ironique de ces corps fragmentés semble toutefois ne résister ni à la comparaison aux objets, ni à la fragmentation de la description, ni à la dissolution de John qui enfonce ses doigts dans le sable (« down, down, into the sand », 102) et dont le regard perd toute intensité, ne laissant qu'une surface claire et transparente¹⁸, un état propice à la découverte du premier objet de sa collection.
19. La surdétermination des deux personnages masculins (vivants, massifs, durs, poilus, rouges et virils) est évidemment ironique, notamment parce qu'elle est en partie reprise dans la description du morceau de verre, à présent investi de ce qui faisait l'essence de John : « It pleased him; it puzzled him; it was so hard, so concentrated, so definite an object compared with the vague sea and the lazy shore » (103). Il s'opère un transfert entre sujet et objet dont on trouve notamment l'expression dans l'usage de la métaphore ou de la métonymie au début de la nouvelle.
20. Une crise épistémologique et ontologique s'amorce dès la fin du XIX^e siècle. Le sujet freudien n'est plus « un », pas plus que la réalité n'est univoque : les premiers travaux d'Einstein sur la relativité (publiés en 1915) trouvent une résonance dans les sphères artistiques qui les relient à la question de la représentation. Ces bouleversements se trouvent exacerbés par la Première Guerre mondiale et l'absurdité du conflit : sont remises en question la place du sujet dans le monde et sa
- 18 « his eyes lost their intensity, or rather the background of thought and experience which gives an inscrutable depth to the eyes of grown people disappeared, leaving only the clear transparent surface, expressing nothing but wonder, which the eyes of young children display » (102-103).

relation avec ce dernier, de même que la notion de sujet. Cette rupture interroge, dans la littérature moderniste, la représentation du monde et des êtres, et s'articule souvent autour de la question des objets et de leur réinvestissement par la subjectivité. Par ailleurs, si Marta Caraion rappelle le statut équivalent du personnage et de l'objet en tant que matériau fictionnel, il est frappant de voir, notamment dans la nouvelle de Woolf, comment les attributs de l'un sont déplacés vers l'autre et vice-versa. La fascination pour l'objet que Douglas Mao identifie comme une fascination pour une matérialité opaque, extérieure et étrangère au sujet, se traduit pourtant souvent par une porosité ou une mise en miroir entre sujet et objet. Cette écriture qui ne cesse de dire l'instabilité du monde et du sujet construit une poétique de l'objet qui s'exprime notamment au sein du tissu métaphorique.

« Fragments of beings » : porosité de l'objet et du sujet

21. Si l'on considère que la littérature moderniste, par opposition à celle du siècle précédent, fait un usage parcimonieux de l'objet (de façon proportionnellement inverse à la multiplication de l'objet industriel dans la société), on voit qu'il est investi de fonctions multiples – narrative, symbolique, métaphorique – au point de se substituer aux personnages eux-mêmes et de mettre ainsi en place une véritable poétique de l'objet. Il est possible d'établir une typologie des figures métaphoriques autour de l'objet, notamment dans l'utilisation de la comparaison. Autour du comparatif « comme », se forment des couples ou structures types reliant des éléments diégétiques et métaphoriques (objet/objet, objet/être humain, concept abstrait/objet et enfin personnage/objet). Cette relation peut se fonder sur une analogie visuelle classique (« Veronica Lawrence was wearing a tight green dress like a sheath », Bowen 1927, 71), à laquelle peut s'ajouter un élément symbolique (« Their two coils of knitting, like two snakes, slumbered by », Mansfield 129). L'analogie peut également servir l'humour ou l'ironie du texte par l'écart plus ou moins prononcé entre les deux éléments, comme dans *The Years* de Woolf où, lors de la scène de l'enterrement de la mère, le chapeau de l'oncle devient un vase sacré : « his top-hat held like a sacred vessel between his hands » (Woolf 1937, 68). La comparaison a évidemment pour effet de désacraliser la scène et de la vider de tout pathos. De la même façon, les objets peuvent se retrouver comparés à des êtres vivants, à des animaux comme dans l'exemple plus haut mais également à des êtres humains¹⁹,

19 « The fire was burning; the water-jug was swaddled-up like an old woman with a tooth-ache » (Woolf 1937, 47) : la comparaison, ici aussi fondée sur une analogie visuelle, est toutefois enrichie par l'image inattendue de la rage de dents, créant un effet humoristique.

notamment par le transfert d'un attribut d'une catégorie à une autre. Dans la nouvelle de Mansfield « Psychology », l'attachement du personnage aux objets qui forment le cadre rassurant de sa vie quotidienne se traduit par une métaphore filée : « They must be swept away, shooed away – like children, sent up the shadowy stairs, packed into bed and commanded to go to sleep – at once – whithout a murmur! » (Mansfield 112).

22. Ces quelques exemples illustrent la richesse du registre analogique moderniste auquel se prêtent les objets. Ce que l'on retrouve peut-être de façon plus signifiante encore dans la littérature des années 1920 ou 1930, c'est la prépondérance des figures analogiques, métaphoriques ou métonymiques qui associent les personnages à des objets jusqu'à les faire disparaître. Le rapprochement entre ces personnages et des objets est rarement neutre et, même lorsqu'il est fondé sur une analogie visuelle, la réification qui s'opère revêt une dimension symbolique. Ainsi, si l'analogie entre objets et personnages confère de nouveaux attributs à ces derniers, elle semble en même temps brouiller leur statut, à la fois par la mise en relief d'un trait particulier et par la transgression de la frontière entre sujet et objet. Dans *The House in Paris* de Bowen, les sentiments éprouvés par Karen Michaelis s'expriment ainsi à travers une image : « Karen felt like a piece a paper rearing up the instant it catches, on the tense draughty flame » (Bowen 1935, 142) ; « Karen felt like a shut book, glad to sit back with an empty place beside her and let the Sunday finish itself » (167). De la feuille de papier en feu au livre fermé, l'imaginaire de Karen tisse un fil métaphorique cohérent, aux accents métafictionnels qui rappellent également le paradigme autour duquel les enfants, Henrietta et Leopold, étaient construits.

23. Dans *To the Lighthouse* de Woolf, les sentiments antagonistes de James pour son père, Mr Ramsay, s'expriment là aussi par le biais d'une comparaison signifiante : « standing, as now, lean as a knife » (Woolf 1927, 7). Si l'on considère que, dans cette scène inaugurale du roman, James est en train de découper des images dans le catalogue *Army and Navy Stores* avec des ciseaux, on voit comment se met en place tout un paradigme de l'agressivité, voire de la pulsion meurtrière, et combien les ciseaux diégétiques répondent à la lame du couteau métaphorique. La pulsion meurtrière de James envers son père est explicite : « Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father's breast and killed him, there and then, James would have seized it » (Woolf 1927, 7). Ces objets imaginaires (ni diégétiques ni métaphoriques) viennent compléter tout un arsenal d'armes dirigées contre le père alors que James doit se « contenter » ici d'une paire de ciseaux. La scène finale du roman – la promenade au phare enfin actualisée – viendra apporter une forme de réconciliation entre père et fils.

24. On retrouve une même violence – à peine voilée par l'humour et l'ironie – dans la nouvelle de Mansfield, « At the Bay » (1922), où le personnage du père, Stanley, se retrouve constamment associé à des objets, notamment dans l'esprit de sa belle-sœur Beryl : « It was like living in a house that couldn't be cured from the habit of catching fire, or a ship that got wrecked everyday » (Mansfield 222). Dans un renversement du trope, c'est une théière qui, aux yeux de la servante, vient incarner Stanley. Alors qu'il vient de partir travailler, au grand soulagement des personnages féminins (« the relief, the difference it made to have the man out of the house » 213), Alice plonge la théière dans l'eau : « "Oh, these men !" said she, and she plunged the tea-pot into the bowl and held it under water even after it had stopped bubbling, as if it too was a man and drowning was too good for them » (213). L'image de la noyade ici vient compléter celle du naufrage imaginée par Beryl un peu plus tard.

25. Dans une nouvelle antérieure où Mansfield met en scène les mêmes personnages, un objet déploie un jeu métaphorique et métonymique qui opère un brouillage des repères du récit. Beryl et Stanley jouent à un jeu de cartes où, sur un plateau de jeu, de petits pions (un rouge et un blanc) symbolisent chaque joueur et marquent leur progression :

The cribbage pegs were like two little people going up the road together, turning round the sharp corner, and coming down the road again. They were pursuing each other. They did not want to get ahead as to keep near enough to talk – to keep near, perhaps that was all.

But no, there was always one who was impatient and hopped away as the other came up, and would not listen. Perhaps the white peg was frightened of the red one, or perhaps he was cruel and would not give the red one a chance to speak... (Mansfield 51)

Le jeu repose à la fois sur la métaphore et la métonymie, et met en place une symbolique du jeu où sont remises en question identités et genres²⁰. Le narrateur, qui emprunte le regard de Linda, sœur de Beryl et épouse de Stanley, brouille les règles du jeu narratif en se gardant bien d'identifier les pions : l'identité du pion blanc oscille entre peur et cruauté, et l'utilisation du pronom « he » semble le faire pencher du côté du masculin. Le jeu dans le récit se double d'un jeu d'identification entre le narrateur et le lecteur qui se précise à la fin de la scène. Le pion blanc est celui de Beryl, le rouge celui de Stanley qui remporte la mise dans une ultime image métaphorique : « "Farewell, my girl," laughed Stanley, and away the red peg hopped » (52). Le jeu entre les pions – entre attraction et

20 Le volume *La littérature et le jeu du XVIII^e siècle à nos jours* dirigé par Eric Francalanza explore par le biais du jeu comment la littérature joue entre imaginaire et réalité : « la littérature se construit selon un processus de transmutation qui produit des images, une illusion, un *eidôlon* [...] de même que l' *eidôlon* se conçoit comme une interface entre imaginaire et réalité, de même le jeu offre à la littérature une représentation d'elle-même, de l'*eidôlon* qu'elle met en jeu, et de ses propres procédés de création, autrement dit de ses règles du jeu. » (Francalanza 5).

répulsion – illustre la complexité des rapports entre les personnages et l'on peut y voir à la fois un désir à peine exprimé entre les deux personnages et une inversion – provisoire – entre le féminin et le masculin²¹.

26. Dans cette remise en question de l'identité ou de l'être des personnages, les vêtements jouent un rôle essentiel et passent d'une fonction descriptive de détermination à une fonction de substitution. Le processus métonymique que nous venons d'évoquer trouve ainsi dans les vêtements un support privilégié. Enveloppant les corps des personnages, ils les dissimulent jusqu'à se substituer à eux ; ces corps ne semblent alors que des formes vides, creuses, qui expriment et illustrent la crise ontologique de l'entre-deux-guerres.

27. Désigner le personnage par son vêtement est en premier lieu un processus de *réduction* de ce personnage qui peut tout à la fois condenser ce qui le constitue ou au contraire le vider de son essence. Dans *The Years* de Woolf, les invitées d'une réception mondaine sont maintenues dans l'anonymat et n'existent que par le biais des robes qu'elles portent, réduisant leur corps à une forme de sensualité : « everybody rose. All the pink, grey, sea-coloured dresses lengthened themselves »²² (Woolf 1935, 195). On retrouve cette même sensualité dans une hypallage utilisée dans la nouvelle de Mansfield « Sun and Moon » qui métaphorise des personnages par un lien de contiguïté puis de coïncidence ou de substitution : « The drawing-room was full of sweet-smelling, silky, rustling ladies » (Mansfield 157). Dans l'image de ces femmes soyeuses la chose se substitue à l'objet pour ne garder que des sensations visuelles, tactiles et auditives (renforcées encore par le jeu des allitérations).

28. Dans « Pictures » (1917), Mansfield déploie une chaîne métaphorique qui élabore un nouveau langage de l'objet. Dans un café, un homme aborde Ada Moss, chanteuse sans le sou : « a very stout gentleman wearing a very small hat that floated on the top of his head like a little yacht » (Mansfield 128). La comparaison entre le chapeau (objet de la diégèse) et un yacht métaphorique est incongrue mais laisse imaginer un crâne chauve. Cette analogie s'inscrit dans un registre

21 Ce processus n'est pas sans rappeler le concept psychanalytique « d'oscillation métaphoro-métonymique » décrit par Guy Rosolato en 1967 et analysé ainsi par Patrick Mérot : « L'oscillation métaphoro-métonymique intervient lorsque se produit une situation indécidable dans la recherche du sens. Dès lors, dans la tentative de faire émerger du sens, impossible à atteindre par la mise en œuvre aboutie de la combinaison habituelle de la métaphore et de la métonymie, se produit une sorte d'affolement, une oscillation entre les deux pôles. Ainsi, c'est lorsque le jeu entre les deux modes associatifs se renouvelle sans cesse et ne trouve pas d'issue que l'on peut parler d'oscillation » (Mérot 83).

22 Les chapeaux se prêtent parfaitement à ce jeu métonymique : « The pink and blue sunbonnet followed Isabel's bright red sunbonnet [...] », « And now an ermine toque and a man in grey met just in front of her », « the ermine toque was alone » (Mansfield 214 et 333) ; « [Karen] did not want company but Yello Hat's face swooped across at her confidentially » (Bowen 1935, 90).

comique qui prend toutefois des accents plus sombres lorsque les deux personnages quittent le café : « And she sailed after the little yacht out of the café » (128). La comparaison initiale – presque ludique – entre deux objets (le chapeau et le yacht) devient *par glissement* à la fois une métonymie et une métaphore où le personnage masculin est désigné, non par son chapeau mais par l'objet métaphorique qui a pris sa place. Un second déplacement, de l'ordre de l'hypallage, va venir désigner le personnage féminin contaminé par le champ métaphorique mis en place à partir du chapeau masculin : devenue elle-même bateau, elle *vogue* derrière le yacht. Cette chaîne métaphorique extrêmement complexe avec une « transgression du champ des substituables » pour reprendre l'expression de Jean-François Lyotard (Lyotard 255) met en place une disparition progressive des objets puis des corps et enfin des êtres, dans une transgression entre l'ontologique et l'objectal qui n'est pas que stylistique. Ultime étape de cette perte de substance et d'essence, la dernière image fait du personnage d'Ada, un véritable corps-objet.

Conclusion

29. La malléabilité de l'objet le fait entrer dans les champs du narratif, du symbolique et du métaphorique dans un processus de détournement ou de contournement. La violence que le texte fait à la fois aux êtres et aux objets dit le questionnement métaphysique et ontologique de cette période, notamment par le biais d'images qui vident les corps de leur substance. Aux mots de Mansfield dans « The Escape » en 1920 (« He felt himself [...], lying there, a hollow man, a parched, withered man, as it were, of ashes » 201), répondront en 1925 les vers de T.S. Eliot : « We are the hollow men /We are the stuffed men /Leaning together /Headpiece filled with straw. Alas! » (Eliot 1954, 77). Alors même que la littérature se charge d'objets, elle semble de plus en plus hantée par une image du néant qui, au cœur d'une interrogation métaphysique, s'exprime autant par le vide que par le trop-plein. Le devenir perpétuel de l'objet en littérature est indissociable de cette volonté de dire le monde, de dire aussi l'absence du monde grâce aux objets (même en soulignant leur absence), comme s'il fallait donner une forme, un contour au néant pour l'appivoiser et le contenir au sein du texte :

The river bears no empty bottles, sandwich papers,

Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends

Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed. (Eliot 58)

Œuvres citées

- BARTHES, ROLAND. « Sémantique de l'objet ». *Œuvres complètes* Tome II. Seuil, 1994, 65-73.
- BARTHES, ROLAND. *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1979.
- BAZIN JEAN ET ALBAN BENSA. « Les objets et les choses : Des objets à la chose ». *Genèses* 17 (1994) : 4-7.
- BOWEN, ELIZABETH. *The Hotel* (1927). London: Penguin Modern Classics, 1987.
- BOWEN, ELIZABETH. *The House in Paris* (1935). London: Penguin Modern Classics, 1976.
- CARAION, MARTA. *Comment la littérature pense les objets. Théorie littéraire de la culture matérielle*. Champ Vallon, 2020.
- DELEUZE, GILLES. *Le Pli. Leibniz et le baroque*. Paris : Les éditions de minuit, 1988.
- ELIOT, T.S. *Selected Poems*. London: Faber and Faber, 1954.
- FINN, HOWARD. "Objects of Modernist Description: Dorothy Richardson and the Nouveau Roman". *Paragraph* 25-1 :107-124.
- FRANCALANZA, ÉRIC (DIR.). *La littérature et le jeu du XVIIe siècle à nos jours*. Pessac : Presses Universitaires de Bordeaux, 2004.
- FURLAN, PIERRE. « La vengeance de Perec ». *Europe* 993-994 (2012) : 158-165.
- HAMON, PHILIPPE. « Un discours contraint ». *Littérature et réalité*. Paris : Seuil, 1982, 119-181.
- HARMAN, GRAHAM. *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Penguin, 2017.
- JAMES, ALISON. « Pérec aux marges de la fiction ». *Relire Perec*. Rennes : P.U.R., 2017, 59-72.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Discours, figures*. Paris : Klincksieck, 1971.
- MANSFIELD, KATHERINE. *Collected Stories*. London: Penguin Modern Classics, 1987.
- MAO, DOUGLAS. *Solid Objects: Modernism and the Test of Production*. Princeton: Princeton UP, 1998.
- MÉROT, PATRICK. « L'oscillation entre métaphore et métonymie ». *Des psychanalystes en séance Glossaire clinique de psychanalyse contemporaine* (2016) : 79-83.
- PEREC, GEORGES. *Espèces d'espaces*. Paris : Galilée, 1974.
- PEREC, GEORGES. *La Vie : mode d'emploi*. Paris : Hachette, 1978.

ROBBE-GRILLET, ALAIN. *Pour un nouveau roman*. Paris : Gallimard, 1963.

WOOLF, VIRGINIA. *Mrs Dalloway* (1925). Oxford World's Classics, 2009.

WOOLF, VIRGINIA. *To the Lighthouse* (1927). Oxford World's Classics, 2006.

WOOLF, VIRGINIA. *The Years* (1937). London: Grafton, 1990.

WOOLF, VIRGINIA. *The Complete Shorter Fiction*. London: Grafton Books, 1991.